



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2012

Zirk - kul'tura na koljesach

Burenina, Olga

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-64968>

Journal Article

Originally published at:

Burenina, Olga (2012). Zirk - kul'tura na koljesach. Ab Imperio: Studies of New Imperial History and Nationalism in the post-Soviet space:449-461.

Ольга БУРЕНИНА-ПЕТРОВА

ЦИРК – КУЛЬТУРА НА КОЛЕСАХ

1.

В “Трактате о номадологии” Жиль Делёз и Феликс Гваттари, задавшись целью отыскать сообщество, противостоящее государственности, находят таковое в племенах кочевников.¹ Государство, принуждающее человека к оседлости, представляет собой, согласно Делёзу и Гваттари, главное зло для свободной личности. Чтобы высвободиться от сковывающего порядка государственности, кочевники противопоставляют ему свое неповиновение, именуемое философами “машиной войны”. Делёз и Гваттари иллюстрируют различие между “военной машиной” и механизмом государства с помощью игры в шахматы и игры го. Шахматные фигуры обладают неизменными свойствами: слон в игре всегда остается слоном, а конь – конем. Фишки го, напротив, выступая в качестве анонимного собирательного лица, оказываются элементами коллективной машины. Характеристика номоса, которую дают Делёз и Гваттари, очень сходна с сущностью циркового искусства, в пространстве которого не только сам цирк, но и тело артиста принадлежат негосударственному миру.

С одной стороны, жизнь на колесах, лишенная постоянного фиксированного места проживания, заставляет цирковых артистов неустанно территориализировать и детерриториализировать чужое пространство.

¹ См.: Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Nomadology: The War Machine*. New York, 1986.

Будучи по природе кочевниками, циркачи всегда присваивают себе ту территорию, на которой собираются давать представления. Они словно раскалывают пространство, проводят границу, по одну сторону которой локализуются сами, а по другую – оставляют территорию полиса. Культура на колесах – это способ присвоения и обживания цирковым номосом чужого пространства, превращения его в свой дом, формирования в любом месте собственной семиотической вселенной, т.е. в широком смысле – трансгрессия пространственных, этнических, национальных, социальных, смысловых границ, осуществляемая за счет непрерывного движения циркового каравана по горизонтали. При этом присваиваемым пространством может являться не только земная, но и водная территория. Известно, что одни из пионеров американского цирка Джон Робинсон и Док Сполдинг² открыли в 1852 г. в Цинциннати плавучий цирк на две тысячи четыреста мест. Внутри цирка, возведенного на гигантской барже, располагался манеж, с двух сторон которого во всю длину были установлены трибуны для зрителей. Баржу с цирком тянул на буксире колесный пароход “Норт Ривер”, вмещавший на своем борту не только здание цирка, напоминавшее четырехэтажный деревянный дом, но еще и конюшни, гримерные и разного рода другие подсобные цирковые помещения.³ Характерно, что пароход, возивший по Миссисипи и Огайо цирк, был колесным. Таким образом, цирк Робинсона и Сполдинга, кочуя по водному пространству, продолжал сохранять символическую связь с одним из важнейших атрибутов циркового номадизма – колесом.

Повседневная жизнь артистов сливается с цирковой, что и порождает феномен культуры на колесах. Остановки в пути не статичны, так как подготовка к представлениям или сами представления – это всего лишь один из инвариантов кочевого образа жизни артистов. Вагончики и повозки, на которых они передвигаются по свету, превращаются во время остановок или в период представлений во временные жилища. Игровое пространство передвижного цирка собирается, складывается почти на глазах у будущих зрителей, как детский игрушечный домик, из частей, таких же мобильных, как и он сам. Цирковой шатер – одно из самых архаичных архитектурных сооружений, родственных юрте, яранге, типи индейца или палатке бедуина. В нем, как и в этих тентовых сооружениях, целесообразна каждая деталь. При этом легкая брезен-

товая ткань цирка, ее проницаемость и уязвимость перед природными катаклизмами, передают присущее артистам ощущение хрупкости, бренности всех материальных ценностей, порождаемых цивилизацией. Подобное чувство возникает также и при взгляде на юрту, ярангу, типи или шатер бедуина. Колышки, которые вбиваются в землю, для того чтобы установить цирковой шатер, а также стойки-мачты, на которые натягивается брезентовый полог, являются знаками-метками присвоения и обживания чужой территории (см. илл. 1). И даже когда цирк уже разобран, от него остается метафизический след, хранящий память о проходивших на этом месте представлениях. В фильме Чарли Чаплина



Илл. 1. Александр Родченко. Собирают конструкции цирка Шапито).

“Цирк” след от уехавшего цирка настолько отчетлив, что обретает сходство с магическим кругом. Этот след оказывается в финале фильма геометрическим и символическим образом мифологической, иррациональной с точки зрения современного обыденного сознания Вселенной, мифологическим пространством, отмеченным соприсутствием божества.

Жизнь на колесах не знает центра и по сути своей является жизнью в открытом “гладком” пространстве, не расчерченном границами и дорогами. Ритм этой жизни созвучен мировому ритму Вселенной. И лишь цирковой шатер или просто открытая цирковая площадка играют роль внутреннего координационного центра, необходимого артистам для ориентации в истории и современности, а также для продвижения к будущему. Во время представления пространство и время сливаются под куполом шатра или в круге площадки, а само представление превращается в сакральное действо. Однако этот центр никогда не остается на одном месте, его можно перемещать. Даже стационарные цирки – это всего лишь временное пристанище постоянно гастролирующих циркачей. “Мы – кочевники и люди неуловимые, нас ловят, но безуспешно”,⁴ – заметил в одном из интервью Олег Попов.

В фильме Феллини “Дорога” цирковой силач Джампано, бродя по свету, присваивает себе не только пространство, но и то, что находится

² Настоящее имя артиста – Гилберт Р. Сполдинг.

³ См. об этом факте подробно: Доминик Жандо. История мирового цирка / Пер. с франц. О. Гринберг. Москва, 1984. С. 44-45.

⁴ См. <http://kudryats.journalisti.ru/?p=89>.

в сфере его границ. Так, в поисках партнера для своих выступлений он покупает у крестьянки дочь Джельсомину, включая ее в цирковую программу и, сверх того, в ритм всей своей бродячей жизни. По сути, здесь представлен символический акт захвата земледельца в номадический плен: девушка из крестьянской семьи отныне принадлежит циркачу-номаду. Цирковая жизнь на колесах, показанная в фильме, ощущается не как перемещение, направленное из одной точки в другую, а как бесконечное движение по миру, лишенное конечного пункта назначения, пронизанное случайностями. Гладкое пространство бескрайних ландшафтов изоморфно в фильме безграничным степям номадического мира. Как и номады, Джампано черпает в степи витальные силы,



Илл. 2. Кадр из фильма Феллини “Дорога”.

он оставляет в ней свои следы, а при встрече с такими же, как он, бродячими артистами, ведет себя, как настоящий степной обитатель. Последним, вероятно, может быть объяснимо совершаемое им убийство циркача Матто. Примечательно, что и в рассказе Владимира Набокова “Весна в Фиальте” цирковой фургон, проходящей лейтмотивом, в финале оказывается причиной гибели автомобиля, т.е. объекта цивилизации. Героиня рассказа Нина гибнет в автокатастрофе. Ее автомобиль “потерпел за Фиальтой крушение, влетев на полном ходу в фургон бродячего цирка”. Уже в первых фрагментах рассказа “объявление заезжего цирка, с углом, слизанным со стены” является герою в виде символического знамения и проходит лейтмотивом как знак судьбы через все произведение.⁵

“Дорога” Феллини – это не путь, а трасса в делёзовском смысле, поэтому с нее невозможно свернуть. Понятно, почему, покинув Джам-

пано, а вместе с ним и цирковую жизнь, девушка в конце концов умирает. В одной из сцен Джампано играет на трубе, напоминая один из иконографических образов возвещающего о Страшном суде архангела Михаила. Михаил был змееборцем – змея изображена на левой руке Джампано. На правой его руке – татуировка со скрещенными шпагами, своего рода аллюзия на копье архангела Михаила. Образ клоуна с трубой завершает и фильм Феллини



Илл. 3. Кадр из фильма Феллини “Дорога”.

что повесть о жизни бродячих артистов осмысливается как общечеловеческая история. Музыкант в образе старого гитариста – сам художник, внедрившийся в экранизацию своих картин, которые, складываясь, собираясь в сюжет, оказываются трансисторичными по своей сути, так как репрезентируемые в них принципы бытия показаны действительными и актуальными для любых времен (илл. 4).

Эрнст Блох, считавший принцип утопии конституирующим принципом человеческой социальности, в работе “Принцип надежды” увидел в цирке то место, где человек освобождается от ощущения неполноты мира и максимально приближается к реализации духа утопии. По Блоху, “еще-не-бытие” (*noch-nicht-sein*) никогда не сможет трансформироваться в “бытие” (*sein*). Зазор, образуемый между ними, – это территория надежды, характеризующаяся в философских построениях Блоха как несуществующее место, утопия и одновременно как Родина, т.е. место, связанное с детскими мечтами и воспоминаниями. Таким местом, в представлении Блоха, является цирк, поскольку именно он являет собой пример искусства, лишенного амбивалентности кажимости и наделенного свойством незавершенности реального бытия как приближения к лучшей жизни. Но именно потому, что цирк это не “отчужденное” от земли пространство,

⁵ Владимир Набоков. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. Москва, 1989. С. 73, 91. О мотиве цирка в творчестве Набокова на примере интертекстуального диалога Андрея Синявского с Набоковым см., напр., подраздел “А. Синявский-Терц (‘В цирке’): смерть как фокус” в статье Вячеслава Десятова. Русский постмодернизм: полвека с Набоковым // Империя Н. Набоков и наследники / Под ред. Юрия Левина, Евгения Сошкина. Сборник статей. Москва, 2006. С. 210-256. О лейтмотиве цирка в рассказе Набокова “Весна в Фиальте” см. подробно: Савелий Седерович, Елена Шварц. Сок трех апельсинов. Набоков и петербургский театральный авангард // Там же. С. 306-309.

а место, которое существует. Он далек от идеального и, следовательно, деструктивного состояния завершенности. В нем заключен принцип надежды, пронизывающий, с точки зрения Блоха, всю человеческую жизнь. Именно этим принципом надежды руководствуется бродячий по дорогам циркач. Мир цирка – культура в движении. Следовательно, в нем оказывается возможным диалог различных культурных традиций, смешение разных языков. Не только в труппе современного цирка Чимелонг вместе работают артисты из Америки, Африки, России, Казахстана и Китая. И в том, что один из австралийских цирков назван “Московский цирк”, нет ничего парадоксального: каждый современный цирк – многонационален и полифоничен.



Илл. 4. Пикассо. Комедианты.

В процессе незавершенного движения цирк реализует утопический сверхпроект, в основе которого стремление к преобразованию мира. Подобнономадам, он срастается не только с пространством, но и с атрибутами всего своего циркового мира. Не случайно циркач без грима и костюма выглядит почти трагично.

С другой стороны, цирковой номадизм предполагает принципиальную пластичность и изменчивость субъекта и его ролевых функций: циркач воспринимается в культуре не только как артист, но и как образ живой, вечно трансформирующейся, перекодирующейся структуры, знак потенциального кода, обеспечивающего постоянные метаморфозы человека и окружающего его мира. Павел Флоренский в письме, отправленном в 1930-е годы из дальневосточной ссылки, посвятил цирку небольшой, но весьма примечательный пассаж:

Дорогая Тика, в этом письме хочу рассказать тебе об особом цирке, который устраивают в Швеции. Цирк этот называется “Человек-Цирк”. Он устраивается в сравнительно небольшом здании, примерно на 80 человек зрителей. Здание оборудовано как настоящий цирк: места для зрителей, ложи, место для оркестра, арена и даже губернаторская ложа. У входа в цирк – касса. Входишь, садишься на свое место. Над углублением, где оркестр,

виднеются верхушки инструментов – трубы и пр. Звонки. Начинается музыка. Верхушки инструментов колышутся, временами мелькает палочка дирижера. Но играет – только одна труба: в оркестре только один человек, он – музыкант, он же клоун, он же наездник, он же фокусник, он же – и директор цирка. По окончании музыки выбегает на арену небольшая лошадка с всадником. Лошадь эта – из папье-маше, через брюхо и спину ее просовывается наездник, ноги его прикрываются попоной. Он бежит по арене со своей лошадью и проделывает всевозможные упражнения. Затем лошадь убегает с арены и почти немедленно выходит клоун – тот же человек, но в другой одежде. Он показывает разные клоунские проделки. Затем выходит фокусник и т. д. Так проводится вся программа единственным действующим лицом, которое непрестанно меняет одежду, вероятно, парик и вообще свой вид. По завершении представления в губернаторской ложе появляется “губернатор” – в военной форме, с эполетами. Он аплодирует и бросает на арену букет цветов. Губернатор этот – все то же Действующее лицо всего представления, и букет цветов – его последний выход.⁶

В приведенном выше пассаже Флоренского хорошо показано, как артист, не обладая закрепленным амплуа, выступает в роли собирательного лица: музыкант становится клоуном, затем наездником, фокусником, директором цирка, лошадью и, наконец, губернатором. В этом смысле цирковой артист подобен фишкам игры го, поскольку всегда готов на ситуативность и импровизацию. Циркач существует до тех пор, пока находится в движении, осуществляемом не только синтагматически вместе с передвигающимся во внешнем мире цирком, но и парадигматически, т.е. на открытой цирковой площадке или на манеже под куполом цирка. Во время представления артист может менять маски/образы тела, при этом не обязательно обращаясь к гриму, реквизиту и костюмам. Так, в репризе “Калейдоскоп” Леонид Енгибаров, лишенный цирковых атрибутов, по ходу действия демонстрировал мгновенные превращения в гитариста, в хоккейного вратаря, в нападающего и, наконец, в пожилого человека. Множественность репрезентаций телесности в случае Енгибарова или в пассаже о цирке Флоренского оказывается способом сопротивления иерархии как таковой, противопоставления силе властных структур, поскольку государство всегда ощущается цирковым артистом

⁶ П. Флоренский. Письма с Дальнего Востока и Соловков // П. Флоренский. Сочинения: В 4 т. / Сост. и общая ред. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой. Москва, 1998. Т. 4. С. 323.

номадически, т.е. как институт духовного и физического подчинения и подавления и, таким образом, как вселенское зло. Разыгрывая синтетическое представление, циркач дополнительно акцентирует момент неподчиненности циркового искусства никаким иерархиям, его независимости ни от какой власти, кроме власти художественных образов (аплодирующий циркачу представитель власти у Флоренского – знак победы артиста над аппаратом государства.) Цирковой артист сам по себе обладает способностью быть эквивалентным цирку как таковому и окружающему его миру, становясь таким образом в оппозицию государственной власти. Подвижное и свободное, преодолевающее свои собственные пределы, его тело в конце концов также является “машиной войны”, символически разрушающей узаконенное государственностью очерчивание сферы человеческих границ.

Этот факт хорошо обыгрывается в романе Юрия Олеши “Три толстяка”: только благодаря цирковому гимнасту Тибулу и его юной ассистентке Суок становится возможной победа над господством триоправительства. В экранизации романа Алексеем Баталовым гимнаст Тибул уже в начале фильма вооружен обручем, увешанным огнестрельным оружием. Позже он показан уже с оружием в руках.



Илл. 5. Кадр из фильма Алексея Баталова “Три толстяка”.

В связи с этим уместно вспомнить приведенный Юрием Боровым пример разрушающего противостояния цирковых артистов официальной власти:

Марко Поло, венецианский путешественник XIII в., рассказывал, как владыка Китая Кублай изгнал фокусников и акробатов из своей страны. Их было так много и они так хорошо владели своим оружием, что, перейдя через многие горы и пустыни, завоевали дальние страны.⁷

На самом деле в упоминаемой Боровым “Книге о разнообразии мира” Марко Поло сообщается легенда о том, что китайское царство

Мян решил покорить некий великий хан, при дворе которого было множество фокусников и плясунов. Хан приказал артистам сформировать войско и захватить это царство. В помощь он дал им начальника и провожатых. В конце концов циркачи завоевывают царство, описываемое Марко Поло как величественное. Покорение цирковыми артистами государства Мян, возможно, является не фактом истории, а исторической легендой, однако служит наглядным примером того, как полис оказывается бессильным против номоса. С одной стороны, хан, представитель государственности, вынужден просить штуркарей о помощи, потому что их витальная сила в слитности с природой, в единстве с космосом. С другой стороны, государство терпит поражение в схватке с цирковыми артистами, поскольку, руководствуясь исключительно принципами стратегического расчета, в результате становится беспомощным перед номадической эксцентрической непредсказуемостью циркачей. Интересно, что именно как набег кочевников на город описал Петр Шаликов в своих “Путешествиях” появление цирковых артистов на ярмарке в Ровны:

Гуляя по рядам, увидите вдруг чрезвычайное волнение в народе, услышите топот лошадей, пронзительный бой барабанов, и явится глазам вашим взвод амазонок, как можно разгневанных, как можно распещренных; вместо стрел и копий летят из рук их во все стороны афиши, которые говорят: в семь часов вечера будут пантомимы, игры гимнастические и балансеры.⁸



Илл. 6. Кадр из фильма Феллини “Клоуны”.

В фильме Федерико Феллини “Клоуны” появление циркачей в городе Римини пугает маленького мальчика: гомон, который исходит от клоунов, напоминает шум, производимый при набеге номадов на оседлые поселения. Интересно, что в фильме “Номады” Джона Мактирнада эксцентричность кочевников, предстающих в образе свирепых хиппи-панков, обладает сходством с эксцентричностью и монструозностью клоунов Феллини. Герои фильма в ужасе бегут от натиска явившихся из прошлого номадов так же, как сбегает с представления клоунов плачущий ребенок. Эксцентричность в чистом виде обретает в обоих кинолентах монструозные

⁷ Ю. Боров. Эстетика. Москва, 1969. С. 294.

⁸ П. И. Шаликов. Второе путешествие в Малороссию. Москва, 1804. С. 88.

формы. Параллель между хиппи и клоунами провел Вячеслав Полуни́н, заметив, что в 1950-е гг. в поисках “живого искусства” “клоуны, объединившись в хиппи, уходили на улицу, потому что самое простое и быстрое понимание того, что хотят люди, возникает при прямом контакте”.⁹

В конце 1970-х гг. Вячеслав Полуни́н, обратившись к традициям бродячего цирка, создал театр “Лицедей”, сценой которого становились не только мюзик-холлы и стадионы, но и улицы, витрины магазинов, трамваи, парки, ступеньки дворцов, соборные площади. Актеры полуни́нского театра, наделенные сходством с хиппи и панками одновременно, нередко разыгрывали театральные представления в виде внезапных “набегов” на город. Десять лет спустя этот театр трансформировался в театральный город на колесах под названием “Караван мира”, обошедший в течение полугода многие города Европы; тем самым Полуни́н реализовал уникальную идею европейского фестиваля уличных театров.

2.

Другими словами, цирковая жизнь на колесах – и есть само бытие, противопоставленное “ничто” полиса. Вытесняя мифологему театра, цирк все ощутимее становится мифологемой и аллегорическим эквивалентом нашей современности. Будучи по своей природе номадическим, т.е. в основе своей незакрепленным и неподлежащим закреплению культурным феноменом, цирк в ситуации “взрыва” визуальности и медиальности, охватившей современную культуру,¹⁰ начинает ассоциироваться с универсальной *семиомедиаферой*, в пространстве которой присутствует попытка найти некую абсолютную модель динамического равновесия между “семиосферой” (Ю. М. Лотман) и медиаферой, т.е. между знаковыми системами и материальными носителями знаков (письмом и книгой, кинематографом и компьютерной технологией), между устно-зрелищной и письменной культурой, между вербальным и визуальным. Не случайно цирк начинает характеризоваться как “универсальная зрелищная форма” искусства, “вариации которой

можно обнаружить как в традиционных, так и в новых (технических) зрелищах”.¹¹ Следовательно, цирк – трансмедиальное искусство, предполагающее ситуацию постоянного перехода, перевода из одной знаковой системы в другую, способность репрезентации разных медиа. В противоположность замкнутости синтеза трансмедиафера цирка, благодаря своей номадической сущности, открыта вовне и предполагает постоянное переключение, перемещение равновесия с одного объекта на другой. Под трансмедиаферой я имею в виду не репрезентацию одного медиума другим,¹² а наличие в ней самой переключателей, отсылающих к разным сферам культуры, – искусству, истории, политике и др. Мне представляется, что именно в цирковом искусстве присутствует попытка найти некую универсальную модель межмедиального (и одновременно) межсемиотического равновесия между литературой и зрелищем, между вербальным и визуальным как таковым. Кстати, еще в 1920-е гг., сопоставляя искусство цирка и кинематограф, Лев Кулешов постулировал родственную близость обоих искусств именно в силу их номадической основы:

Цирковой актер не ограничен местом работы. Он кочует по всему миру. Кинематографическая лента также демонстрируется по всему миру, и возможность такой широкой работы получается от того, что отдельные “номера” есть показатели точнейшего расчета и сложнейшей работы человека над собой.¹³

Номадическая vs трансмедиальная сущность цирка хорошо показана в фильме Александра Клуге “Артисты цирка под куполом: беспомощны”, главная героиня которого Лени Пайкер, воздушная гимнастка, ставшая директором цирка, мечтает о реформированной программе. Однако в финале она неожиданно порывает с цирком, начинает изучать теорию массмедиа и вместе с другими артистами переходит работать на телевидение. Лени легко справляется как с теорией, так и практикой, поскольку механика СМИ (“световые эффекты”, “зрительный опыт”, “акустическое восприятие”), с которой она знакомится, по сути, воспроизводит цирковую, а сам цирк трактуется ею как важное информа-

⁹ Цит. по: Т. Смирнягина. Театр мечты Вячеслава Полунина // Е. В. Дудков. Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 90-х годов. Санкт-Петербург, 2004. С. 164.

¹⁰ Ср. И. Ильин. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. Москва, 1998. С. 186.

¹¹ Ср.: Н. Хренов. Кино. Реабилитация архетипической реальности. Москва, 2006. С. 43.

¹² Ср.: Philip Hayward. Echoes and Reflections. The Representations of Representations // Idem. Picture This! Media Representations of Visual Art and Artists. London, 1998. Pp. 1-25; G. Winter. Kunst im Fernsehen // Helmut Korte/Johannes Zahlten (Hrsg.). Kunst und Künstler im Film. Hameln, 1990. S. 69-80.

¹³ Л. Кулешов. Цирк – кино – театр // Цирк. 1925. № 1. С. 14-15.

ционное пространство. Разрыв с цирком, таким образом, оказывается для героев мнимым.¹⁴ На то, что цирковое искусство в силу заложенной в его основе динамики равновесия обладает свойством трансмедиальности, в свое время обратил внимание Юрий Олеша:

Цирк учел силу воздействия на человека всяких зрелищ, в которых нарушаются наши обычные представления об отношениях человека и пространства. Большинство цирковых номеров построено на игре с равновесием: канатоходцы, перш, жонглеры.

Что же получается?

Цирк волшебным языком говорит о науке! Углы падения, равные углам отражения, центры тяжести, точки приложения сил – мы все это узнаем в разноцветных движениях цирка.

Это очаровательно.¹⁵

Теодор Адорно усматривал экспликацию в цирковом искусстве первообразов или дохудожественных образов искусства:

Формы так называемого низкого искусства, как, например, цирковое представление, в конце которого все слоны встают на задние ноги, а на хоботе у каждого неподвижно стоит балерина в грациозной позе, — все это представляет собой бессознательные, создаваемые без обдуманного намерения, изначальные образы того, что история философии расшифровывает в искусстве, из форм которого, отвергнутых с отвращением, можно столько выведать о его сокрытой тайне, о том, относительно чего вводит в заблуждение уровень, на который искусство возводит свою уже отвердевшую форму.¹⁶

Номера циркового представления ассоциируются Адорно с элементами коллективного бессознательного в духе Карла Юнга. Соответственно сам цирк – предикат вечности. В нем актуализуется информация, присущая целым поколениям. Можно утверждать, что цирковые представления сопоставимы с информационным пространством, образуемым интернетом. И наоборот, современная Всемирная паутина напоминает пространство цирка, образующее во время представления особого рода “гиперпространство”, параллельную вселенную, где законы притяжения оказываются бессильными, а скорость света и случаи

трансгрессии – возможными. (Не случайно одна из мощных компьютерных программ названа Acrobat. Гибкость, с которой программа способна интегрироваться в видео-, текстовые, графические, звуковые файлы, сходна с гибкостью и подвижностью артиста-акробата, выступающего в разных жанрах.) Пластика акробатов, в свою очередь, сходна с бесконечной взаимопревращаемостью элементов космического целого.

Номадизм, заложенный в самой природе цирка, позволяет сосуществовать в данном искусстве элементам массовой и высокой, профанной и сакральной, общечеловеческой и национальной культуры, вырабатывать “охранно-восстановительный потенциал”, с одной стороны, консервирующий культурные ценности архаической эпохи, а с другой стороны, их реставрирующий.¹⁷ Данное понимание выводит цирк за рамки искусства и позволяет рассматривать его как культурный феномен номадического типа, затрагивающий и художественные и внемудожественные области.

SUMMARY

¹⁴ Ролан Огю, размышляя о цирке XIX столетия, назвал цирк “телевидением XIX века”, как раз имея в виду коммуникативно-информационную функцию циркового искусства: Roland Auguet. *Fêtes et spectacles populaires*. Paris, 1974. P. 127.

¹⁵ Ю. Олеша. Избранное. Зависть и другие. Pullman, Michigan, 1973. С. 201.

¹⁶ Т. Адорно. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. Москва, 2001. С. 411.

¹⁷ Ср. Н. Хренов. Зрелища в эпоху восстания масс. Москва, 2006. С. 316.